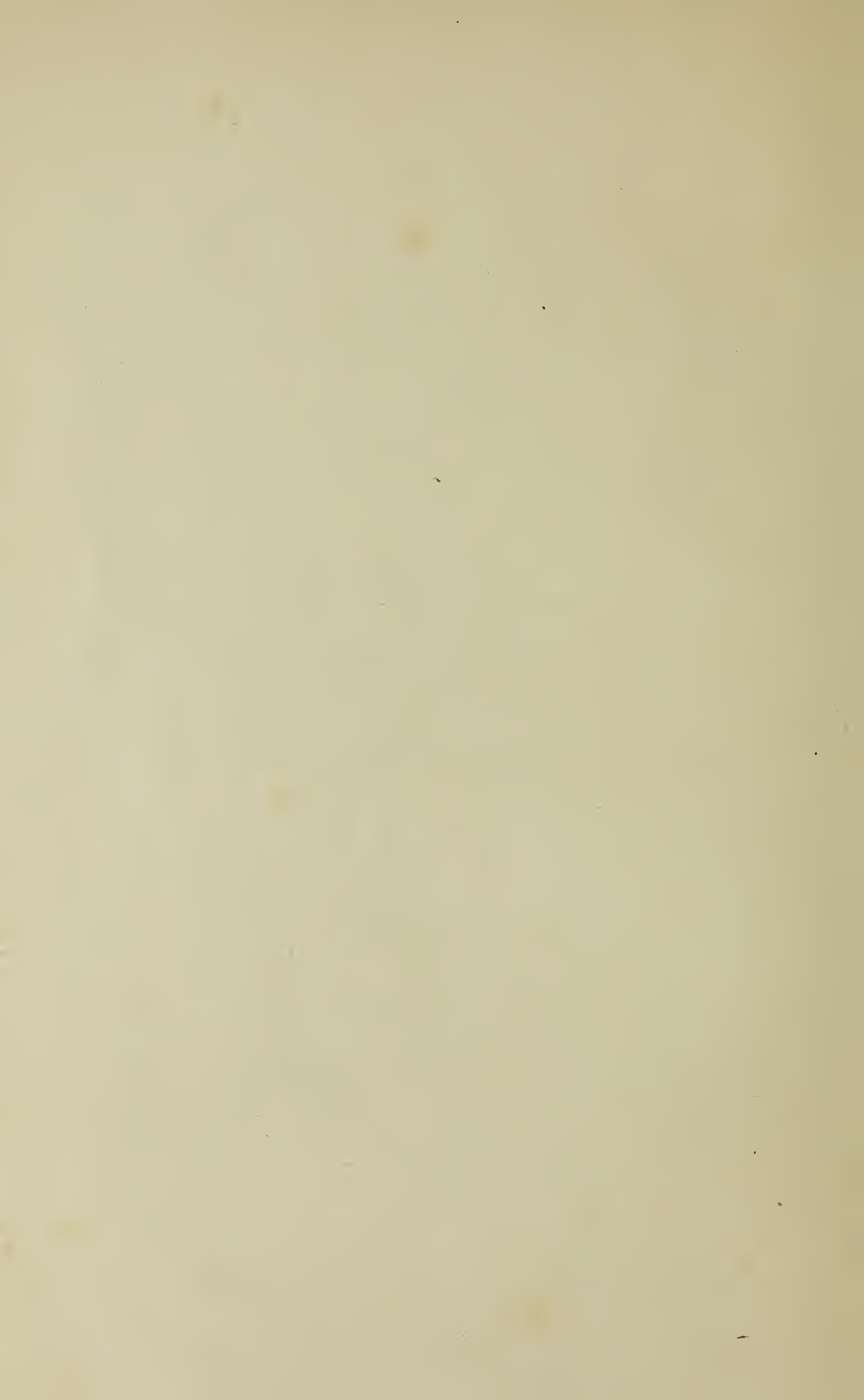

KUNSTHAUS
Ausstellung
Deutscher Malerei
XIX. & XX. Jahrhundert
19. August ~ 23. September
1917
ZÜRICH
GRAPH· ANSTALT J.E. WOLFENSBERGER ZÜRICH



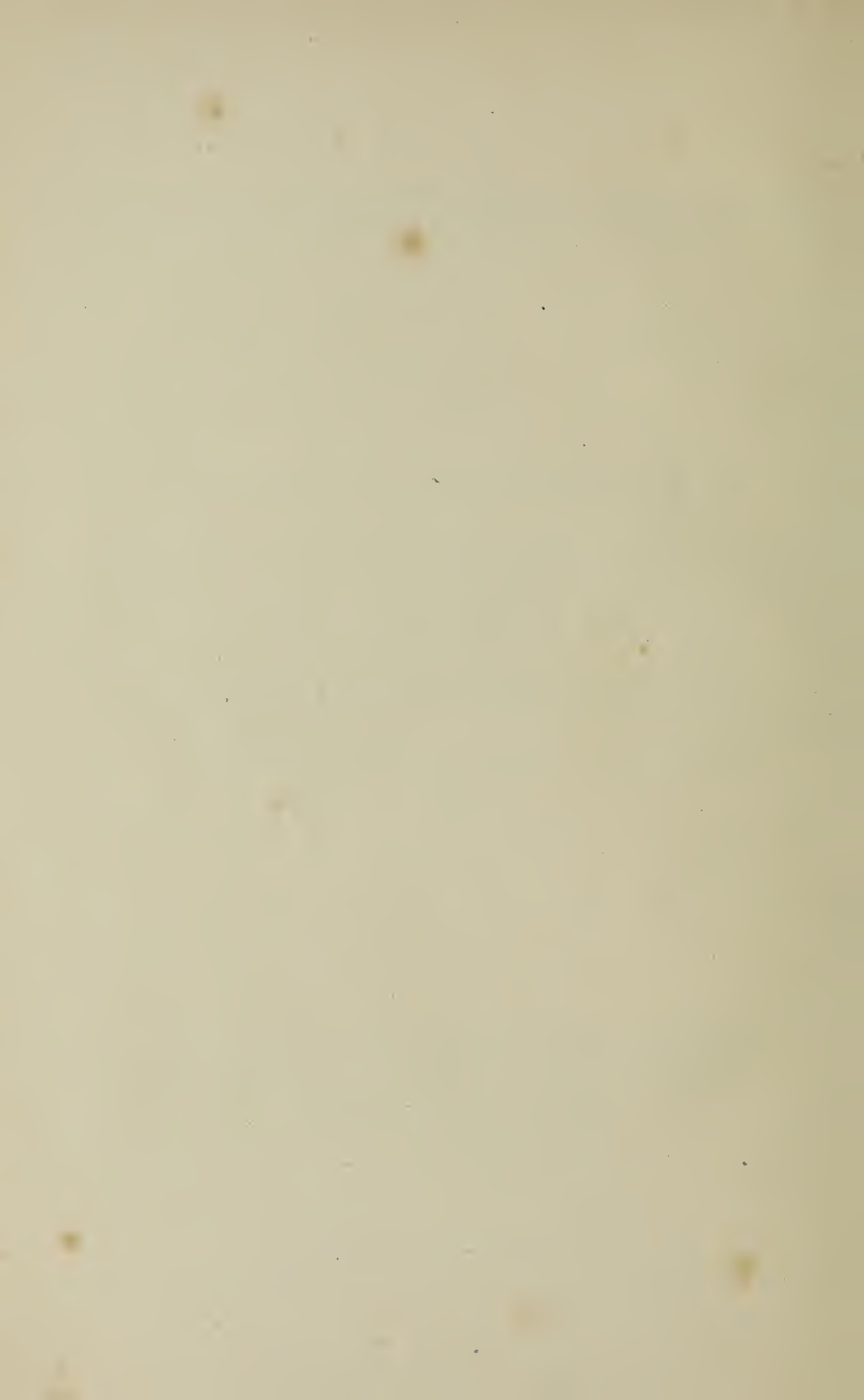
ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT

AUSSTELLUNG DEUTSCHER MALEREI

XIX. UND XX. JAHRHUNDERT
IM ZÜRCHER KUNSTHAUS
19. AUGUST BIS 23. SEPTEMBER
1917

TÄGLICH UNUNTERBROCHEN GEÖFFNET
VON 10—6 UHR, MONTAG VON 1 UHR AN
SAMSTAG BIS 5 UHR

Buchdruckerei Neue Zürcher Zeitung, Zürich.



EINLEITUNG

Als Motto für diese deutsche Ausstellung, die auf Einladung der Zürcher Kunstgesellschaft stattfindet, möchten wir der literarischen Einführung die schönen Worte vorausschicken, die Théodore Duret in den Katalog einer französischen, während des Krieges in Winterthur veranstalteten Kunstausstellung schrieb, und die lauten:

„Möge diese Ausstellung in neutralen Landen
„auf dem gastlichen Boden der Schweiz will-
„kommen geheissen werden. Möge sie dazu
„mithelfen, für einen Augenblick wenigstens,
„auf dem Gebiete der Kunst Menschen einander
„wieder näher zu bringen, die sich auf anderen
„Gebiete jetzt bekämpfen, und möchte sie die
„Schrecken der gegenwärtigen Zeitläufte ein
„wenig vergessen machen."

Die moderne deutsche Malerei, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen Höhepunkt erreichte, zeichnet sich aus durch eine grosse Vielfältigkeit der Erscheinungen. Während es sich vorher in der deutschen Kunst um eine wesentlich innerdeutsche Angelegenheit handelt, beginnt um die Mitte des Jahrhunderts das Bild sich plötzlich zu ändern. Die deutsche Malerei bekommt allmählich allgemeinere Bedeutung. Verschiedene Meister, die nachher zu europäischen Berühmtheiten geworden sind, treten auf, mancherlei Richtungen und Schulen entstehen, und in den achtziger und neunziger Jahren ist das Schaffen dieser Künstler so ausgesprochen und so bestimmt geworden, dass von einer einheitlichen deutschen Kunst gesprochen werden kann. Zwar hat sich dieser Prozess nur sehr langsam und unter schweren Kämpfen entwickelt und infolge mancher nicht eben glücklichen äusseren Verhältnisse hat sich ein oder das andere Talent wohl nicht so entfalten können, wie vielversprechende Anfänge erwarten liessen. Aber der ganzen Bewe-

gung war auf die Dauer ein Schaden doch nicht anzutun und die ganz starken Begabungen, auf deren Schultern der Ruhm deutscher Kunst heute ruht, haben sich trotz allem durchgesetzt. Die Verhältnisse lagen schliesslich ein wenig ähnlich, wie die in Frankreich: Die schöpferischen Kräfte der grossen Neuerer siegten auf die Länge der Zeit doch über alle Widerstände, und die Revolutionäre von gestern sind die Klassiker von heute geworden.

Um einen Überblick über die Höhepunkte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts zu geben, erscheint es angebracht, an die Anfänge und die teilweise unterirdischen Quellen dieser Kunst zu erinnern.

Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts standen in Deutschland durchaus im Zeichen des Nazarenertums und der Romantik. Die herrschende Kunstgesinnung war nach dem Gedanklichen, der Idee, orientiert, nicht nach dem Sinnlichen, der Anschauung und der Erscheinung. Ideale einer vermeintlich frommen Vergangenheit, wie sie die Zeit der Renaissance vor Rafael zu verwirklichen schien, und Träume vom deutschen Mittelalter sollten in der Malerei Gestalt gewinnen. Neben solchen Zielen hatte die gesunde Wirklichkeits-

malerei, die vom Objekt, von der Erscheinung, ihr Gesetz empfing, einen schweren Stand. Aber sie existierte. Wasmann, Rohden und Runge in Hamburg, Caspar David Friedrich und Cl. Fr. Dahl in Dresden, Schadow, Krüger und Blechen in Berlin, Kobell und Wagenbauer in München und Ferdinand Waldmüller in Wien, um nur die wichtigsten Namen zu nennen, huldigten dieser Wirklichkeitskunst mit der ganzen Treue und Hingabe der einen Überzeugung: dass nur in engem Anschluss an die Natur die Grundlage für eine gesunde Malerei geschaffen werden könne. Während die Nazarener von blutlosen Idealgestalten träumten und nebenbei ihr Handwerk verachteten, waren *sie* die ersten Realisten. Und wenn die Werke dieser Meister, die fast alle in den Besitz der deutschen Museen übergegangen sind, zur Zeit ihrer Entstehung nur als interessante Nebenerscheinungen angesehen werden mochten, so waren sie doch auf die Länge der Entwicklung die entscheidenden Leistungen. Sie bereiteten den Boden für das Grössere, das sich inzwischen vorbereitete.

Gewiss waren Moritz von Schwind und Ludwig Richter, die vielleicht den Anfang der neuen Bewegung bezeichnen, durchaus romantische Na-

turen. Aber trotz dieser ein wenig literarischen Richtung ihres Empfindens hatten sie so viel inniges Verhältnis zur Natur und zur malerischen Erscheinung der Dinge, dass sie ihre Visionen restlos malerisch realisieren konnten. Richters Landschaften, so phantastisch gesehen, haben doch die Struktur der Erde und die Wahrheit in Luft und Licht. Und sein grosses Bild „Rast der Pilger", in der Empfindung so sonnig und so schwärmend wie eine Geschichte aus Jean Paul, ruht fest im Boden des Wirklichen. Als Solidität der Zeichnung und Struktur, als Schönheit und Einheitlichkeit in Farbe und Licht gibt es restlos die Stärke seiner Empfindung wieder und steht schon fast auf der Höhe der Meisterleistungen Hans Thomas.

Der Unterschied zwischen Ludwig Richter und HANS THOMA ist kennzeichnend für den Richtungswechsel, der sich in der ganzen deutschen Malerei um jene Zeit, bald nach der Mitte des Jahrhunderts, in der neuen Generation vollzog. Die Malerei wird *malerischer*. Das Streben geht nachdrücklicher auf die „Erscheinung" im ästhetischen Sinne, auf die rein malerische Erscheinung, auf die Verhältnisse von Licht und Luft und Farbe und ihre gegenseitigen

Wechselwirkungen. Der Künstler fragt sich, was an einer Naturerscheinung, einem Augenerlebnis, ihn so erregt hat, dass er es malen muss, aus welchen rein künstlerischen Faktoren sich die Wirkung zusammenbaut. Sie will er in seinem Bilde neu erstehen lassen, diese Wirkungen rein sichtbarer Art, und dem gegenüber tritt nun das gegenständliche Interesse ein wenig zurück. Bei Ludwig Richter ist die deutsche Eiche noch ein wenig zu sehr Individuum. Thoma, in seinen reifen Leistungen, sieht einheitlicher, er fasst das Ganze mit einem Blick zusammen und jede Einzelheit hat nur in dem Maasse Berechtigung, wie sie zum Zustandekommen des malerischen Ensembles beiträgt, nicht mehr und nicht weniger. Diese Art von Naturauffassung ist höher, als die frühere, weil sie intensiver und reicher wirkt, weil sie das Lebensgefühl in stärkerer Weise anregt, weil sie, trotz anscheinender Umgehung der Natur, doch die tiefere, von allen Zufälligkeiten unabhängigere und darum entscheidendere Vorstellung von der Natur vermittelt: Der künstlerische Begriff „Ensemble“ ist der deutschen Kunst bewusst geworden. Und dadurch, dass dieser Fortschritt zur Errungenschaft der ganzen Generation wurde, so, dass alles was auf den Namen gute Malerei

fürderhin Anspruch machen will, an dieser neuen, ästhetischen Anschauung teihaben musste, dadurch kam nun die deutsche Malerei in feste, vorwärtsweisende Bahnen.

Auf dem Gebiete der Landschaft hatte Hans Thoma das erlösende Wort gefunden und in einer grossen Reihe von Werken vom Ende der sechziger bis in die siebziger Jahre hinein seiner neuen Anschauung zum Siege verholfen, nachdem er sich in München die glänzende Beherrschung seines Handwerks erworben hatte. Auf dem Gebiete der bisher untergeordneten, weil wesentlich nur auf das erzählende und illustrierende Interesse gerichteten Genremalerei tat CARL SPITZWEG den gleichen Schritt, ganz unabhängig und ganz selbständig, nur aus der gleichen inneren Notwendigkeit und dem gleichen Streben nach künstlerischer Vertiefung und malerischer Vereinfachung heraus.

München war damals, in den sechziger Jahren, die Stelle in Deutschland, an der die neue malerische Kultur am reinsten blühte und wo das beste Malhandwerk getrieben wurde. Von den Häuptern der grossen Malschulen allerdings, von Piloty und seinesgleichen, ist nicht viel geblieben, was Anspruch auf historische Beachtung hätte.

Aber aus dieser Münchener Schule und Atelierkultur gingen drei Künstler hervor, die dann später zu den grössten der deutschen Malerei gehören sollten: WILHELM LEIBL, WILHELM TRÜBNER und KARL SCHUCH. Alle drei stammten sie nicht aus München oder aus Bayern. Leibl war Kölner, Trübner Heidelberger und Schuch Wiener. Aber, weil sie ihre Schulung in München genossen hatten und weil man das, was an ihrer Kunst überhaupt lernbar war, damals nur in München lernen konnte, und weil sie doch alle drei mehr oder weniger in München sich heimisch fühlten, bezeichnet man sie mit Recht als die drei grossen Münchener Meister.

WILHELM LEIBL war ein Phänomen. Er hat in seiner Kunst Dinge vereinigt, die bis dahin in dieser Reinheit der Durchdringung kein anderer je vereinigt hatte: Die stärkste Empfindung für die plastische Form und die weichste, lebendigste malerische Atmosphäre. Ausschliesslich Menschendarsteller, hat er sich nie mit Landschaften oder Stilleben abgegeben. Sein Ziel war, den Menschen so hinzustellen, wie er ihn kannte, mit einer ungeheuren Energie in Form und Masse und zugleich mit der letzten Vollendung in Ton und Farbe und Atmosphäre. Er bewunderte die

Holbeinsche Schärfe der Modellierung, und er liebte das malerische Leben bei Frans Hals und Vermeer van Delft. Diese Dinge suchte er in der Natur, so sah er seine Modelle an, seine Freunde, und die Bauern auf den Dörfern, in die er sich von den Grosstädten zurückgezogen hatte, um ganz und ausschliesslich nur seiner künstlerischen Aufgabe leben zu können. Ein Kopf bei Leibl, das ist etwas anderes, als ein Kopf sonst in der Kunst. Diese Energie der plastischen Form, wo man jeden Knochen fühlt und an jeder winzigsten Stelle noch merken kann, in welcher Tiefenschicht man sich befindet, hat sonst niemand erreicht. Aber das Grosse ist, dass dies immer Malerei, immer Fläche bleibt und nie sich aufdringlich und handgreiflich bemerkbar macht. Seine Energie ist nicht die Energie eines Nachahmers der täuschenden Wirklichkeit, sondern die Energie der Erscheinung. Denn gleichzeitig, wo er noch so stark in die Form geht, sorgt er für die malerische Wahrheit, Behutsam geht er allen Flächen nach, zärtlich modelliert er ihr Auf und Ab und studiert Hell und Dunkel im Verhältnis zum Licht. Konsequent entwickelt er bis zur höchsten Leuchtkraft die Farbe des Fleisches aus dem Ton heraus und

schafft den logischen Zusammenhang der Teile im blonden durchsichtigen Licht. Seine Malweise hat sich seiner fortschreitenden Anschauung gemäss entwickelt, aber nicht so, wie es sonst in der Kunst üblich ist, vom Zeichnerischen zum Malerischen, sondern beinahe umgekehrt: Über den flüssigsten Vortrag und die blendendste Malerei verfügte er in seinen Anfangsjahren. Später wird er immer fester, manchmal, vorübergehend, sogar emaillehaft, und die letzten Werke, wie etwa der überlebensgrosse Kopf seines Freundes Seeger und das Bildnis einer Frau Rossner-Heine zeigen eine Oberfläche von gussartiger Undurchdringlichkeit, unter der es doch in den feinsten malerischen Tönen und den zartesten Lichtbewegungen schwingt.

WILHELM TRÜBNER ist nicht Leibls Schüler — ein grosser Meister hat keine Schüler und kann keine haben — sondern sein Genosse. Sie trafen sich in den Anfängen ihrer Laufbahn, im Anfang der siebziger Jahre und gingen ein Stück Weges zusammen, weil der eine sich durch die Anschauung des andern bestätigt und bestärkt fühlte in seinem Wollen. Trübner, ohne die unerhörte Formenenergie seines grossen Freundes immer zu erreichen, ging auf dem Wege des Koloristischen einen Schritt über ihn hinaus. Sein „Mädchen mit japanischem

Fächer“, die feinste, edelste Blüte Münchener Atelierkultur, ist doch nur eine Vorbereitung zu reicheren Leistungen. Seine „Rothaarige Dame“ verrät eine noch grössere Unmittelbarkeit und Unbekümmertheit vor der Natur, als jenes bezaubernde Atelierwerk, ist aber nebenher noch gross durch das, wodurch Leibl gross ist. Der Kopf wie gemeisselt und die Malerei von fliessender Schönheit und kostbarster Materie. Trübner hatte, als der Jüngere, es leichter als sein grosser Freund und konnte sein Stoffgebiet erweitern. Bis ins Mythologische hinein erweiterte er es und wandte sich dann nach dieser bemerkenswerten und reizvollen Episode, in der er auf persönliche malerische Weise Stellung nahm zum Problem Böcklin, der Landschaft zu. Seine Landschaftskunst aus dem Anfang der neunziger Jahre, gemessen an dem, was Hans Thoma in die Welt gebracht hatte, zeigt, auf was es Trübner ankommt. Die Energie der Form, die Gewalt der Struktur, die ein unverlierbarer Teil seiner Begabung ist, äussert sich hier mit allem Nachdruck. Was bei einem Leiblschen Kopf die Knochen sind, das sind bei einer Trübnerlandschaft die Klarheiten im Aufbau der Pläne und die Flächenbewegung in die Tiefe. Die Ansichten

von Ermatingen und Seeon, von Hemsbach und Stift Neuburg haben durch ihre Vereinigung von Formenstärke, Lichthelligkeit und Farbenkraft einen ganz neuen, ganz selbständigen Typus geschaffen. Wir haben gelernt, die Natur so zu sehen, so stark, so einfach, so freudig schlagendem Herzen.

Gegenüber der Grossartigkeit Leibls und der starken selbstsicheren Kraft Trübners behauptet sich das vielleicht begrenztere und durch frühe Krankheit nicht zu seinen letzten Möglichkeiten entwickelte Talent KARL SCHUCHS durch eine in Deutschland nicht sehr häufige Eigenschaft: durch schöne strömende Sinnlichkeit. Er hat vorwiegend Stilleben gemalt, aber diese Stilleben mit ihren einfachen Motiven enthüllen eine vollkommene malerische Weltanschauung. Aus den Gegenständen, einer Ente bei einer Kasserolle etwa, zieht er alles an Farbe und Ton hervor, was an Kostbarkeit darin ist. In seiner venezianischen Zeit entwickelt er den Ton und die Farbe zur letzten Konsequenz, vom Vordergrund langsam nach der Tiefe zu schreitend, in lückenlosem Aufbau der Lichtstufen, schmeichelnd und sinnlich bezaubernd durch den vollen sonoren Klang und das dunkle Leuchten der herrlichen Kolorite. Die Gegenstände sind auf Trübnersche

Art deutlich gemacht und fest hingesetzt, nirgends ein toter Punkt, alles wie aus einem Atem, in prachtvollen einfachen Gegensätzen aufgebaut, scheinbar ganz ruhig, in Wahrheit aber von einem erstaunlich erregten und stark gebändigtem Temperament. Zwei, drei Farben mit ihren Zwischentönen genügen ihm für eine Bildrechnung. Aber die Farben sind so sehr zum Schwingen gebracht, dass diese harmlosen Stilleben wie ein Stück Kosmos wirken. Später, in den achtziger Jahren, ändert er seinen Stil. Das Temperament zeigt sich freier und lebendiger, das „Stillebendige" kommt mehr heraus, die Form löst sich auf, die Tonigkeit zerflattert ein wenig in hellere Farbigkeit, und die Technik wird flimmernder. In seinem Meisterwerk, dem „Stilleben mit Trauben", erreicht er eine goldene Farbigkeit, die weit über alle Tonmalerei hinausgeht. Hier ist der Begriff der malerischen Erscheinung um der Erscheinung willen fast auf die Spitze getrieben, die einzelnen Dinge, die dennoch da sind, existieren vornehmlich als malerische Werte, ohne dass darum ihre Gegenständlichkeit gelitten hätte. Diese Malerei ist zugleich abstrakt und sinnlich. Man sieht von den Dingen zunächst nur ihre hinreissende Erscheinungskraft und kann sich doch wieder im

selben Augenblick von ihrer Realität überzeugen. Solche Stillebenmalerei ist zu einem ganz hohen Grade von Geistigkeit gediehen.

Thoma, Leibl, Trübner und Schuch haben die deutsche Wirklichkeitsmalerei einem Höhepunkt zugeführt. Aller, oder fast aller Realismus ist mit ihnen immer irgendwie verflochten. Ob er nun in der eleganten Kellerschen, in der wuchtigen Habermannschen oder der zarten Stadlerschen Form auftritt. Gleichzeitig mit ihnen hat aber auch die andere Richtung der deutschen Malerei, die Gedankenkunst, der Idealismus, der die Anfänge des Jahrhunderts im Klassizismus und Nazarenertum beherrschte, eine höchste Blüte erlebt. Die Vorstellung einer Idealwelt, einer idealen Menschlichkeit im humanen Sinne war in Deutschland seit Winckelmanns, Goethes und Hölderlins Tagen nicht auszurotten und hat auch in der Malerei, auch zu der Zeit, als sie sich auf ihre einfachen und natürlichen Ziele wieder besonnen hatte, weitergelebt. ANSELM FEUERBACH und HANS VON MARÉES, die Deutschrömer, wurden die Träger des Gedankens. Beide strebten nach Monumentalform und Monumental-Aufgaben. Wandmalerei grossen Stils war ihre letzte Sehnsucht. Sie konnte ihnen nicht erfüllt werden. Marées hat

in dem Auftrag für die Fresken in der Bibliothek des biologischen Instituts zu Neapel nur einmal Gelegenheit zu monumentalem Schaffen gehabt. Aber damals war sein Stil noch nicht ganz reif. Das Bild der „Männer am Waldesrand“ zeigt, wohin der Weg hätte gehen können, wenn die äusseren Umstände glücklicher gewesen wären. Und Feuerbach, dem man alle leeren Wände in unsern Monumentalbauten hätte zur Verfügung stellen müssen, erhielt erst ganz spät einen noch dazu unglücklich definierten Auftrag, zu einer Zeit, als seine schöpferische Kraft schon gebrochen war. Doch bei all diesem Unglück bleibt noch genug des Herrlichen. Seine Idealität stand so hoch, dass sie nicht gebunden war an Raum und Architektur. Die Grösse seiner Vorstellungen und seiner Geschöpfe wirkt auch als Tafelmalerei noch, als edelste beste Musealkunst, die man denken kann. Denn diese Idealität war nicht wie die der Klassizisten und Nazarener, ausschliesslich gedanklich orientiert, sondern bis in die letzten Adern ihres Wesens durchströmt von sinnlicher Anschauung, plastischer und malerischer. Selbständig zu guter Malerei und zur Beherrschung seines Handwerks erzogen, fand er in Italien, zunächst in Venedig, dann in Rom die

grosse Form, in der er seine Vorstellungen dachte. Gewiss war sein Modell, an das er in Rom sich mit Leib und Seele verkaufte, die schöne Nana (im Privatleben eine habgierige Schustersfrau) eine unendlich wertvolle Anregung für ihn, ebenso wie später Lucia Brunacci, die ihm zum berühmten Iphigenienbilde sass. Aber kein Modell, kein lebender Mensch, und sei er noch so schön und noch so antik, hat soviel Gewalt, dass er einen Künstler zu etwas inspirieren könnte, was nicht schon vorher in ihm liegt. Nana war nicht Feuerbachs Muse, sondern die Erfüllung seiner Träume von idealem Menschengewächs. Es bleibt ewig geheimnisvoll, wie er dazu kam, mit Hilfe dieses einen Menschen seinen Stil, der vorher schwankend war, plötzlich zu unvergleichlicher Grossartigkeit zu steigern, grossartig nicht nur im plastisch-monumentalen Sinne, sondern auch im malerischen. Diese Bilder, diese Nanaporträte, dieses Familiengemälde des „Mandolinenspielers", so edel als Form, so rein als Fläche und so tief als Empfindung, sind zugleich vollendetste Malerei. Bei aller Statuenruhe doch bewegt in Rhythmus, bei aller Reliefstrenge doch lebendig durch die Harmonie leise schwingender kühler Farben, koloristisch von letzter Noblesse und als malerische

Atmosphäre unendlich zart. Man hat diese Kunst kalt genannt. Vielleicht ist sie kalt. Aber dann ist es jene goldene Kälte, die allen Dingen gemeinsam ist, die sich vollendet haben. Kalt wie Raffael, kalt wie Ingres. Kalt, wie die unsterblichsten Schöpfungen von Goethe.

Feuerbach starb im Jahre 1880, Leibl im Jahre 1900. Hans Thoma lebt und schafft in ebenso rüstigem Tempo wie Trübner, und beide ragen in unsere moderne Zeit. Sie sind mit dem Wesen der modernen europäischen Malerei innig vertraut. Aber von der entscheidensten Tatsache dieser modernen europäischen Malerei, die jetzt ein halbes Jahrhundert alt ist, vom Impressionismus, haben wir im Zusammenhang mit diesen Führern deutscher Kunst noch nicht gesprochen und nicht zu sprechen brauchen. Sie haben ihre Kunst neben dem Impressionismus und ohne ihn entwickelt.

Nichtsdestoweniger hat auch der Impressionismus in Deutschland eine Rolle gespielt und spielt sie noch heute. Aber dieser erste Impressionismus war ein durchaus eigenes Gewächs. In den vierziger Jahren malte MENZEL, dieser rätselhafteste Dämon der Kunstgeschichte, dieses grösste Talent Deutschlands, Dinge, in denen der spätere Impres-

sionismus vorweggenommen erscheint. Diese frühen Landschaften, gemacht aus Licht und Luft und Farbe und weiter nichts, kann man, wenn man will, Impressionismus, nennen und zwar nicht nur wegen ihrer für die damalige Zeit vollkommen revolutionären Helligkeit, sondern wegen seiner malerischen Anschauung. Sie gehen von keinen anderen Empfindungen und Prinzipien aus, wie denen, die Constable eigen sind. Aber Menzel hat auf diesen Leistungen seiner Jugend, die er später verleugnete, nicht weitergebaut, mit bewusster Absicht nicht. Die deutsche Kunst war noch nicht reif hierfür, es fehlte, infolge Mangels an guter Tradition, das, was Ingres einmal das gute Gewissen der Malerei genannt hat: Die Form, die Zeichnung. Die Kunst eines ganzen Volkes kann nicht, und sei es mit Hilfe eines Genies, mehrere Entwicklungsstufen auf einmal überspringen. Und so entwickelte Menzel seine Kunst konsequent in dem Sinne weiter, den er ihr in seinem herrlichen Jugendwerk, der „Überraschung", gegeben hatte: Untadelige Form im Verein mit glühender Farbigkeit und leuchtendster Wunder des Lichts. Die „Überraschung", „Im Opernhaus" und „Im weissen Saal" können von dieser Art eine immerhin ausreichende Vorstellung vermitteln. Wohl

wäre es schön, den ganzen Menzel zeigen zu können. Aber der hat zu Deutschlands Ruhme eine dauernde und feste Stätte in der Berliner Nationalgalerie gefunden.

Der Impressionismus indessen, den Menzel für sich einmal entdeckt oder erfunden hatte, und den er dann im Alter in seinen eigenen Leistungen verleugnete, war eine Tatsache geworden und sollte auch für Deutschland eine Tatsache werden. Es ist im Sinne der immanenten Gesetzmässigkeit alles Kunstgeschehens gewiss kein Zufall, dass derjenige Künstler, der den Impressionismus zu einer deutschen Angelegenheit machte, ein Geistesverwandter Menzels war: Max Liebermann, wie Menzel, im Gegensatz zu Leibl und Trübner ein typischer Norddeutscher. Der Weg aber, auf dem Liebermann zu diesem Ziele kam, ist höchst aufschlussreich für das Wesen der ganzen deutschen Kunst. Man würde der Liebermannschen Kunst bei weitem nicht gerecht, wollte man sie schlechthin „Impressionismus" nennen. Sie ist erst langsam zum Impressionismus geworden. Als der Künstler, bald nach 1870, zuerst nach Paris kam, stand seine Kunst der Münchener Malerei und der Altberliner Tradition, Krüger und Steffeck, näher als allem anderen. In Paris

sah er den Impressionismus nicht, sondern glaubte an Fontainebleau, und von hier aus entdeckte er Holland, die holländische Natur, die ihm dann zur zweiten Heimat wurde. Er malte die berühmten frischen, graugrünen Bilder der „Netzeflickerinnen“, in denen sein Landschaftgefühl sich zur Monumentalität aufreckte, er malte die „Flachsspinnerin“, vor der Menzel sagte, Liebermann sei der einzige, der Menschen darstelle und keine Modelle. Erst ganz allmählich, erst in den neunziger Jahren, wandte er sich konsequent dem Pleinairismus zu, sein Naturgefühl war so stark geworden, dass das unmittelbare Schaffen vor der Natur ihm Bedürfnis ward. Erst auf dieser Stufe ward der fast Fünfzigjährige zum Impressionisten. Die Wunder des Lichts und der Farbe gingen ihm auf, und mit diesem Besitz schuf er dann die grosse Reihe der Gemälde mit den ewig abgewandelten Motiven von badenden Jungen, Kindern am Strande, Reiter am Meer, Polospiel und Amsterdamer Judengassen. Der Liebermannsche Impressionismus ist aber eine ganz persönliche Angelegenheit. Im Gegensatz zu andren Impressionisten sucht Liebermann hinter der Erscheinung, dem ästhetischen „Schein“ der Welt, doch immer in viel stärkerem Grade die Konstruktion.

Der Sinn für das ausdrucksvoll Zeichnerische ist ihm angeboren, und in diesem Sinne kann man ihn als einen Fortsetzer Menzels ansehen. Zugleich aber hat er, weil er Ernst machte mit der impressionistischen Anschauung, die Europaeisierung der deutschen Kunst eingeleitet. Das konnte er gefahrlos tun, weil trotz allen Einflüssen, die er instinktiv verarbeitete und unter denen der von Frans Hals kommende (man sehe sein Brandes-Bildnis) nicht der geringste ist, sich doch ganz naiv zuerst immer auf sein Naturgefühl verliess, auf seine Natur, die karg und kühl scheint und die doch im Grunde sehr sinnlich und unmittelbar anmutet. In den Werken, in denen man früher, zur Zeit ihrer Entstehung, nur Realismus sah, hat unsere Generation das grosse Gefühl entdeckt, Gefühl für die Landschaft, für den Stimmungsgehalt einer Landschaft und Gefühl für das ewig Lebendige in der Natur.

An dieser Europaeisierung der deutschen Malerei haben gleichzeitig noch andere Künstler teilgenommen, Lovis Corinth in gewissem Sinne, der über die entwickeltste Malfaust verfügt, stärker aber Max Slevogt. Gleich Corinth ursprünglich aus der Münchner Schule hervorgegangen, kam er zur vollkommenen Befreiung seines erstaun-

lichen Talentes erst in Berlin. Slevogt bedeutet in der Generation derer, die heute fünfzig Jahre alt sind, unstreitig die stärkste malerische Begabung. Seine Stilleben, seine Tierbilder haben als Malerei die gleiche Vollendung wie als Zeichnung, und in seinen Landschaften entwickelt er eine farbige Anschauung der Natur, wie sie in Deutschland ganz einzig dasteht. Aber über das alles hinaus verfügt er über eine Gabe, die vielleicht noch seltener ist: Ihm, dem grossen Illustrator, dem grössten, den wir seit Menzel haben, fällt immer etwas ein, und er kann eine Geschichte, und sei sie noch so phantastisch, in restlose malerische Form umsetzen, weil er die Gegenstände, die er erfindet, nicht nur gegenständlich sieht, sondern von vornherein im malerisch-musikalischen Sinne. Diese Gabe verleiht ihm, neben Liebermann, als glückliche Ergänzung, eine Sonderstellung.

Der Impressionismus hat Schule gemacht in Deutschland. Aber es ging ihm so, wie es ihm anderswo auch ging: Die Entwicklung mit ihrem immer stürmischer werdenden Zeittempo schritt rücksichtslos über ihn hinweg. Eine neue Jugend kam herauf mit anderem Wollen und anderen Idealen.

EMIL WALDMANN.

Mit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts hatte die impressionistische Malerei eine so erschöpfende Ausbeutung erfahren, dass auf ihrer Grundlage eine Weiterentwicklung undenkbar schien. Eine junge aufstrebende Malergeneration suchte, von einem stürmischen Drang beseelt, eine neue Bahn zu beschreiten, die der Wiedergabe ihres inneren Empfindens mehr Raum gewährte. Ihnen genügte nicht die künstlerische Umwertung der Natur durch das Auge, die Variation der Palette bis in die letzten malerischen Feinheiten, sie griffen naturgemäss zu Problemen, die der letzte Ausläufer des impressionistischen Naturalismus unverarbeitet gelassen hatte. Nach der Darstellung der Erscheinung galt es ihnen vor allem das Gefühl zum Wesenskern ihres künstlerischen Ausdrucks zu erheben. Der Gestaltung des seelischen Erlebens sollte sich alles unterordnen, mochte es Natur, Stilwille, Komposition oder Farbengebung sein.

Das Verlangen nach neuen Bahnen brach in Deutschland gleichzeitig an mehreren Stellen durch. Die Erfüllung konnte sich jedoch nicht ohne jeden Anschluss an die vergangene Kunstepoche vollziehen. Und doch hat wohl nie zuvor eine neue

Kunstrichtung so unerhört schnell ihre Elemente gebildet und dabei im Vergleich zu anderen so rasch Würdigung, ja sogar Anerkennung gefunden. Dieses fast sprunghafte Wachsen erklärt sich aus der ungestümen Entwicklung unserer Zeit, die langsamen und organisch begründeten Aufbau nicht kennt und alle Übergänge und Zwischenstufen gewaltsam unterdrückt, ein Vorgang, der bei der Musik und Literatur ebenso deutlich in Erscheinung tritt. Zu welchem Abschluss diese junge, schlechthin „Ausdruckskunst" genannte, Kunstrichtung kommen wird, vermag man heute nicht annähernd festzustellen.

Einer der ersten Künstler, der über den Rahmen des Hergebrachten nach neuem Ausdruck strebte, war die allzufrüh verstorbene Paula Becker-Modersohn. Sie lebte in der Mitte der Worpsweder Maler, deren Kunst ihr anfangs das höchste Ziel schien, und malte, als sie über die schülerhaften Anfänge hinausgekommen war, Bilder, deren Bedeutung weit über das Niveau dieses begrenzten Kreises ragte. Ihre Kunst wuchs durch die Vereinfachung ihrer Mittel und die Verinnerlichung ihrer Vorwürfe. Das Malerische, das zu Beginn den Hauptwert ihrer Leistung ausmachte, wurde zurückgedrängt, und die figürliche Komposition war das Problem, das sie mit allen Mitteln zur stärksten Ausdrucksfähigkeit zu ge-

stalten suchte. Dieser hochbegabten Frau blieb zu ihren Lebzeiten Anerkennung versagt. Erst nach ihrem Tode gewann die Erkenntnis Raum, dass sie die einzig schöpferische Potenz in dem Kreise der Worpsweder gewesen ist. Der andere Künstler, der in Norddeutschland einen einsamen, dornenvollen Pfad überwinden musste, ist der heute 50jährige Emil Nolde. Erst als reifer Mann suchte er neuen Gedanken bildnerische Gestalt zu geben. Er begann etwa da, wo Paula Becker-Modersohn endete. Seine Kunst steht in ihrer elementaren Gewalt, der Rücksichtslosigkeit der Farben und Formen, der Kunst heidnischer Völker nahe, die uns zunächst so weltenfremd und kunstlos zurückstiess.

In Mitteldeutschland fand sich in Dresden im gleichgerichteten Bestreben nach neuem Ausdruck eine Anzahl Maler zu der Vereinigung „Die Brücke" zusammen. Pechstein, Schmidt-Rottluff, Otto Müller, Kirchner suchten sich von dort aus die Geltung zu verschaffen, die ihnen heute allgemein zugestanden wird.

Wieder eigene Wege gingen Nauen und August Macke, dessen Freund Franz Marc in München seine Kräfte vornehmlich dafür einsetzte, das Wesen des Tieres durch sein tiefempfundenes Gefühl zur Natur ausdrucksvoll malerisch umzuwerten. Der Rhythmus seiner Linien und das

Beherrschen gesteigerter und doch stets harmonischer Farbengebung verleiht seinen Werken eigene Anmut und Frische. Sein früher Tod entriss ihn dem Ringen nach neuen Formen, die er in der ganz aufgelösten Malerei zu finden hoffte.

Die Innerlichkeit der jungen Kunstbewegung steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Verlangen, den religiösen Glauben wieder künstlerisch zu offenbaren. Fast alle Maler der neuen Richtung haben in religiösen Gemälden den Ernst ihrer seelischen Kämpfe zu gestalten gesucht. Der hervorragendste unter den Künstlern, deren Bekenntnis sich in der Schöpfung biblischer Kompositionen erfüllt, ist der Münchner Karl Caspar, der neuerdings, von seinem gedämpften Kolorismus abweichend, durch die Intensität der Farben seinen Bildern belebtere Empfindung zu geben trachtet.

Wer auch der jungen deutschen Kunst kein nahes Verhältnis abzugewinnen weiss, wird sich ihrer Ernsthaftigkeit und ihrem beharrlichen Weiterschreiten nicht verschliessen können und zugeben, dass ihr Werden eine Fülle neuer Möglichkeiten enthält, deren Ausreifen aufmerksam zu verfolgen sich gewisslich verlohnt.

HANS MARDERSTEIG.

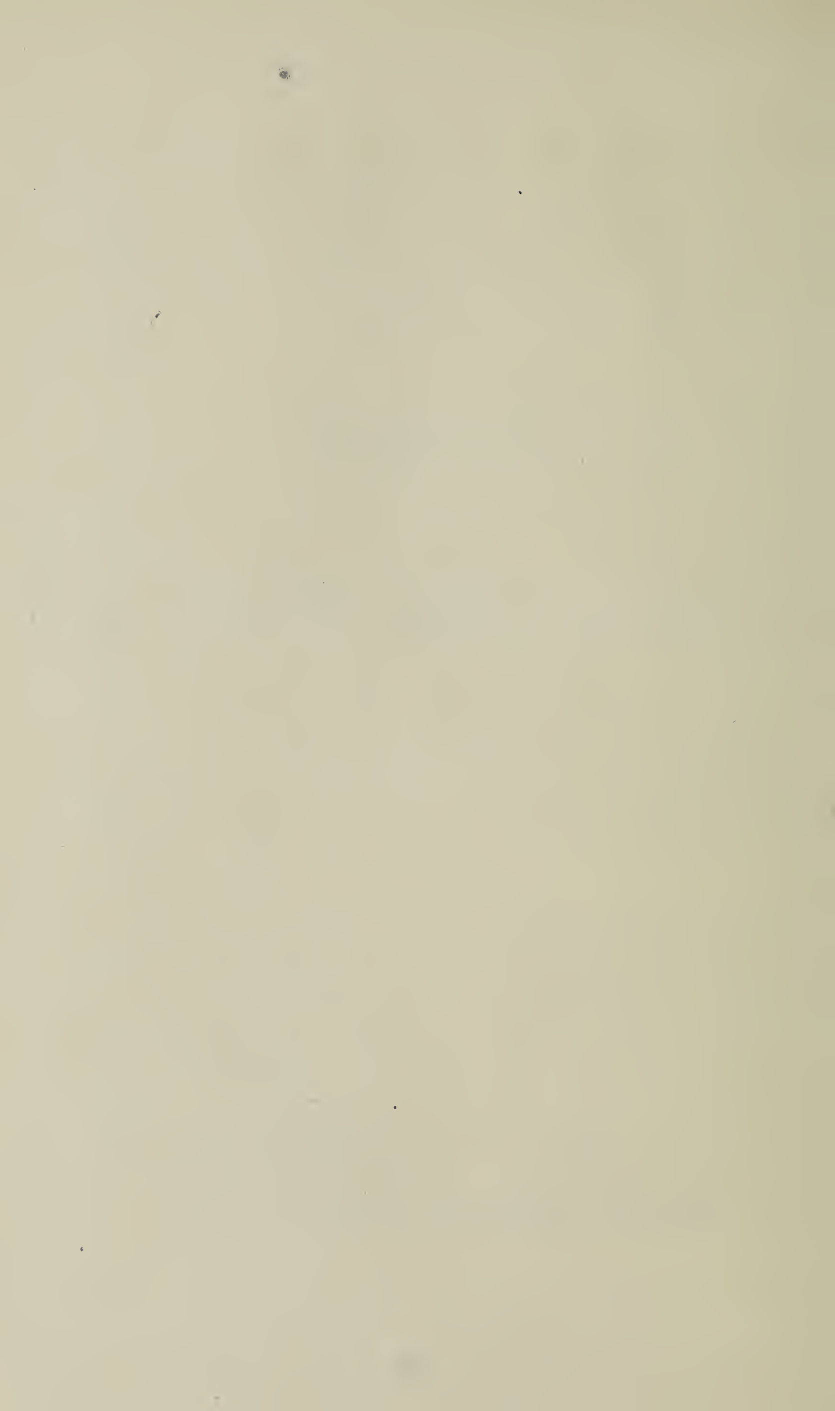
Verzeichnis

der

ausgestellten Werke

□ □

Die mit einem Stern bezeichneten Gemälde sind verkäuflich. Verkäufe vermittelt das Sekretariat (Erdgeschoß des Kunsthauses).



MAX BECKMANN

geboren 1883 in Braunschweig. Von 1899 bis 1902 auf der Akademie in Weimar. 1903 in Paris. Lebt seit 1904 in Berlin.

---

1 Schiffbruch. 1908
Bes.: Dr. Specht, Bremen

2 Strandbild. 1909 *
Bes.: Der Künstler

3 Stilleben. 1913 *
Bes.: Der Künstler

KARL CASPAR

geboren 13. März 1879 in Friedrichshafen am Bodensee, lebt in München.

---

4 Johannes auf Patmos *
Bes.: Der Künstler

5 Christus auf dem Oelberg *
Bes.: Der Künstler

OTTO VON FABER DU FAUR

geboren 3. Juni 1828 zu Stuttgart, gestorben 10. August 1901 zu München.
Studierte in den siebenziger Jahren unter Piloty in München.

---

5 a Arabische Pferde
Bes.: Generalkonsul von Faber du Faur, Zürich

5 b Orientalische Kavalleriemusik
Bes.: Generalkonsul von Faber du Faur, Zürich

ꕥ LOVIS CORINTH ꕥ

geboren 21. Juli 1858 zu Tapiau in Ostpreussen, Schüler der Königsberger Akademie 1876—1880, dann bis 1884, als Schüler von Löffz, in München. Lebt seit 1900 in Berlin.

---

6 Mädchen vor dem Spiegel
Privatbesitz, Bes.: Carl Sachs, Breslau

7 Blühender Garten. 1904 *
Privatbesitz

8 Wildstilleben. 1910 *
Privatbesitz

9 An der Riviera. 1913
Bes.: Dr. Specht, Bremen

10 Blumenstilleben. 1917 *
Bes.: Der Künstler

ANSELM FEUERBACH

geboren 12. September 1829 in Speyer, gestorben 4. Januar 1880 in Venedig. Schüler der Düsseldorfer Akademie, namentlich unter Wilhelm von Schadow. Dann vorübergehend in München unter Karl Rahls Leitung und in Antwerpen tätig. 1851 in Paris bei Couture. Nach kürzerem Aufenthalt in Karlsruhe zog er 1855 mit einem badischen Stipendium nach Venedig. Von 1856 an hatte er seinen Wohnsitz in Rom. 1873 folgte er einem Rufe nach Wien, wo er einige Jahre als Professor an der Akademie lebte.

---

11 Profilbild der Nana. 1861
Museum in Wiesbaden

12 Nana im weissen Mantel. 1861
Kaiser Friedrich Museum, Magdeburg

13 Der Mandolinenspieler. 1868
Kunsthalle Bremen

14 Kopf der Iphigenie. 1871
Bes.: Dr. Lobstein, Heidelberg

15 Landschaft mit Brücke. 1873
Privatbesitz

16 Selbstbildnis. 1878
Bes.: Fräulein M. Schwarzenbach, Zürich

HUGO Freiherr von HABERMANN

geboren 14. Juni 1849 zu Dillingen in Bayern. Schüler der Akademie in München, zuletzt unter Piloty. Lebt in München.

---

17 Leichenrede Marc Antons auf Caesar. 1873 *
Privatbesitz

18 Violinspielerin. ca. 1877 *
Privatbesitz

19 Im Atelier. 1882
Bes.: Carl Sachs, Breslau

ERICH HECKEL

geboren 31. Juli 1883 in Döbeln i. Sa., zurzeit im Felde.

---

20 Kanalansicht
Kunsthalle Bremen

21 Betende *
Bes.: Der Künstler

CARL HOFER

geboren 1878 in Karlsruhe, zurzeit in französischer Gefangenschaft.

---

22 Abend. 1912
Privatbesitz

23 Stilleben. 1913
Privatbesitz

Graf
LEOPOLD VON KALCKREUTH d. J.

geboren 15. Mai 1855 in Düsseldorf. Schüler der Weimarer Kunstschule und der Münchener Akademie. Von dort siedelte er nach Karlsruhe über. Im Herbst 1900 wurde er an die Akademie nach Stuttgart berufen. Lebt seit 1907 auf seinem Gute in der Nähe von Hamburg.

---

24 Der Dorfbürgermeister
Bes.: Adolf Rothermundt, Dresden

25 Hafenbild
Gemäldegalerie Rüstringen

❦ ARTHUR KAMPF ❦

geboren 26. September 1864 in Aachen. Schüler der Düsseldorfer Akademie unter P. Jansen. Lebt als Akademieprofessor in Berlin.

---

26 Die Theaterloge

Bes.: Frau Olga Günther, Dresden

27 Interieur *

Bes.: Der Künstler

KONRAD VON KARDORFF

geboren 1878 zu Wapnitz in Schlesien. Lebt in Berlin.

---

28 Steinbruch in Solnhofen *
Bes.: Der Künstler

ALBERT VON KELLER

geboren 27. April 1845 in Gais. Schüler von A. v. Ramberg, und Lenbach, beeinflusst von Alfred Stevens. Auf Studienreisen, dann namentlich in Berlin weitergebildet. Lebt in München.

---

29 Bacchanal. 1868
Privatbesitz, München

30 Bildnis in ganzer Figur (Jeannette Bayer). 1869
Bes.: Gräfin Alberti, München

31 Die Briefleserin. 1876 *
Privatbesitz, München

32 Bildnis Frau von Le Suire. 1882 *
Privatbesitz, München

34 Bildnis Frau von Fleischer. ca. 1888 *
Bes.: Der Künstler

ꕥ OSKAR KOKOSCHKA ꕥ

geboren 1. März 1881, lebt bei Dresden

---

35 Selbstbildnis *
Privatbesitz

36 Landschaft *
Privatbesitz

WILHELM LEIBL

geboren 23. Oktober 1844 zu Köln, gestorben 5. Dezember 1900 zu Würzburg. Schüler der Münchener Akademie unter Piloty und A. von Ramberg. 1869—1870 in Paris. 1870—1873 in München. Dann auf dem Lande in der Nähe Münchens tätig, in Grasslfing, Unterschondorf, Berbling, Aibling und Kutterling.

---

37 Bildnis des Malers Otto Rupprecht. 1870
Bes.: Frau Dir. A. Ullmann, Frankfurt a. M.

38 Bildnis Frau Stängl-Schraudolph. 1872
Kunsthalle Bremen

39 Bildnis Dr. Julius Mayr. 1890
Bes.: Hauptmann Mayer-Kruse, Berlin

40 Bildnis Frau Dr. Mayr. 1891
Bes.: Hauptmann Mayer-Kruse, Berlin

41 Der Kronenwirt. ca. 1895
Bes.: J. C. Pflüger, Bremen

42 In Erwartung. 1898
Museum der bildenden Künste, Leipzig

43 Mädchen im Tirolerhut. 1899
Städtische Galerie, Frankfurt a. M.

44 Bildnis des Kommerzienrats E. Seeger. 1899
Bes.: Carl Sachs, Breslau

45 Bildnis der Frau Rossner-Heine. 1900
Kunsthalle Bremen

FRANZ VON LENBACH

Geboren 1836 in Schrobenhausen, gestorben 1904 in München. 1856 Schüler der Münchener Akademie, wo 1857 Piloty sein Lehrer war. Mit ihm 1858 in Rom. Tätig 1860 in Weimar, 1867 bis 1869 in Spanien, 1872 bis 1874 in Wien. Lebte dann in München.

---

46 Bildnis des Malers Passini. 1883
Grossherzogl. Museum in Darmstadt

46 a Damenbildnis
Bes.: Generalkonsul von Faber du Faur, Zürich

47 Bildnis des Grafen Schack. ca. 1885
Privatbesitz

48 Bildnis des Barons Liphardt. ca. 1890
Bes.: Prof. Toni Stadler

49 Bildnis Lady Curzon *
Privatbesitz

MAX LIEBERMANN

geboren sm 20. Juli 1847 in Berlin. Schüler von Steffeck und an der Akademie zu Weimar; in Paris unter dem Einfluss Munkacsys weitergebildet. Arbeitete dann eine Zeitlang in Holland, wohin er später fast alljährlich zurückkehrte, 1879 bis 1884 in München, seitdem in Berlin.

---

50 Die Konservenmacherinnen. 1873
Bes.: M. Meirowsky, Cöln

51 Die Kleinkinderschule. 1874
Bes.: L. Lewin, Breslau

52 Die Flachsspinnerinnen. ca. 1885
Bes.: Alfred Cassirer, Berlin

53 Die Flachsspinnerinnen (Studie). ca. 1885 *
Privatbesitz

54 Dorfstrasse. 1890
Bes.: Leop. Biermann, Bremen

55 Badende Jungen. 1895
Bes.: A. Rothermundt sen., Dresden

56 Bildnis Georg Brandes. 1902
Kunsthalle Bremen

57 Jungen nach dem Bade. 1904
Bes.: Carl Sachs, Breslau

58 Jungen nach dem Bade (Skizze). 1904
Privatbesitz

59 Judengasse in Amsterdam. 1905
Bes.: Dr. Hugo Cassirer, Berlin

60 Holländische Dorfstrasse. 1905
Bes.: Frau Tilla Durieux, Berlin

61 Amsterdamer Jüdin. 1907 *
Privatbesitz

62 Strandbild. 1907
Bes.: Leop. Biermann, Bremen

63 Reiter am Meer. 1907
Bes.: Alfred Cassirer, Berlin

64 Polospieler. 1907
Bes.: A. Rothermundt sen., Dresden

65 Landschaft bei Noordwijk. 1908
Bes.: Paul Schmitz, Bremen

66 Garten in Noordwijk. 1908
Bes.: Leop. Biermann, Bremen

67 Dünenabhang. 1908 *
Privatbesitz

68 Corso auf dem Monte Pincio. 1911
Bes.: H. Hirschler, Dahlem

69 Selbstbildnis. 1913
Bes.: O. Schmitz, Dresden

AUGUST MACKE

geboren 3. Januar 1887 in Meschede (Westfalen),
gefallen 26. September 1914 im Westen.

---

70 Die Araber
Bes.: B. Koehler, Berlin

71 Zoologischer Garten
Bes.: B. Koehler, Berlin

FRANZ MARC

geboren 8. Februar 1880 in München, gefallen im März 1915

---

72 Akt mit gelber Katze
Bes.: B. Koehler, Berlin

73 Der Affenfries
Bes.: B. Koehler, Berlin

74 Der Mandrill
Bes.: B. Koehler, Berlin

75 Die Rehe im Schnee
Bes.: B. Koehler, Berlin

ꕥ HANS VON MARÉES ꕥ

geboren 24. Dezember 1837 in Elberfeld, gestorben 5. Juni 1887 in Rom. Schüler von Steffeck in Berlin, dann an der Münchener Akademie. Bis 1869 in München, dann zunächst für ein Jahr in Italien, wohin er nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Berlin und Dresden zurückkehrte. Seitdem anfangs in Florenz, später in Rom ansässig.

---

76 Selbstbildnis 1873
Bes.: Carl Sachs, Breslau

77 Kinder mit Hund
Privatbesitz

78 Männer am Walde 1874
Bes.: Kunsthalle in Düsseldorf

ADOLF VON MENZEL

geboren 8. Dezember 1815 in Breslau, gestorben 9. Februar 1905 in Berlin. Siedelte 1830 von Breslau, wo er Lithographenlehrling war, nach Berlin über. 1833 Schüler der Gipsklasse an der Berliner Akademie, dann im wesentlichen selbständig, vorübergehend unter dem Einfluss Constables (1838), weitergebildet. Lebte in Berlin. Studienreisen nach Paris (1855, 1867, 1868), Wien (1873), Verona (1880, 1881, 1883).

---

79 Die Störung. 1846
Privatbesitz

80 Am Kreuzberg bei Berlin. 1847
Märkisches Museum, Berlin

81 Der Garten d. Justizministeriums in Berlin. 1848
Kunsthalle Bremen

82 Im Opernhause. 1862
Kunsthalle Hamburg

83 Im weissen Saal. 1888
Bes.: Paul von Schwabach, Berlin

83 A Männerkopf. 1850/60
Bes.: Paul Süsmann, Zürich

PAULA MODERSOHN-BECKER

geboren 8. Februar 1876 zu Dresden, gestorben 21. November 1907 zu Worpswede bei Bremen.

---

84 Frau mit Papagei

Bes.: August Freiherr von der Heydt, Elberfeld

85 Allegorie (figürliche Komposition)

Bes.: August Freiherr von der Heydt, Elberfeld

86 Stilleben

Kunsthalle Bremen

HEINRICH NAUEN

geboren 1. Juni 1880 in Krefeld, zurzeit im Felde

---

87 Der barmherzige Samariter

Bes.: Verein zur Förderung deutscher Kunst

EMIL NOLDE

geboren 7. August 1867 bei Tondern (Schleswig), lebt in Utendorf bei Mögeltondern.

---

88 Stilleben mit gelbem Majolikapferdchen
Privatbesitz

89 Männchen und Weibchen
Bes.: Verein zur Förderung deutscher Kunst

MAX PECHSTEIN

geboren 31. Dezember 1881 in Zwickau, lebt in Berlin.

---

90 Ausbrechender Monsun *
Bes.: Der Künstler

91 Das blaue Stilleben *
Bes.: Der Künstler

92 Landschaft mit zwei Akten *
Bes.: Der Künstler

HANS PURRMANN

geboren 10. April 1880 in Speyer a. Rh., lebt in Berlin.

---

93 Stilleben. 1915 *
Bes.: Der Künstler

94 Stilleben. 1916 *
Bes.: Der Künstler

ADRIAN LUDWIG RICHTER

geboren 28. Dezember 1803 zu Dresden, gestorben 19. Juni 1884 daselbst. Schüler seines Vaters August Richter. Er begleitete 1820 den Fürsten Narischkin als Zeichner nach Südfrankreich und der Riviera. 1823 ging er nach Rom, wo er vier Jahre lang blieb. 1828 bis 1836 Zeichenlehrer an der Kunstschule zu Meissen, dann als Nachfolger seines Vaters Professor an der Akademie zu Dresden.

---

95 Rocca di Mezzo im Sabinergebirge. 1832
Gemäldegalerie Dresden

96 Rast der Pilger am Waldesrande. 1839
Kunsthalle Bremen

97 Böhmische Hirtenlandschaft. 1841
Gemäldegalerie Dresden

WALDEMAR RÖSLER

geboren 21. April 1882 in Striesen bei Dresden. Schüler der Königsberger Akademie. Seit 1906 in Berlin. Gestorben 1916.

---

98 Frühlingslandschaft mit Karren *
Bes.: Frau Rösler

99 Sommerlandschaft mit aufziehendem Gewitter *
Bes.: Frau Rösler

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

geboren 1. Dezember 1884 in Chemnitz, lebt in Berlin.

100 Landschaft mit Häusern
Bes.: Fräulein E. Frisch, Berlin

KARL SCHUCH

geboren 30. September 1846 zu Wien, gestorben 13. September 1903 daselbst. Schüler von Halauska in Wien, dann in München von Leibl und Trübner beeinflusst. 1873 in Holland, 1876—1882 in Venedig, dann in Paris, in der Schweiz, und zuletzt in Wien tätig.

---

101 Hof in Olevano. 1875
Bes.: Carl Sachs, Breslau

102 Wesslinger See. 1876
Kunsthalle Bremen

103 Stilleben mit Wildente und Kasserolle. ca. 1876—1880
Kunsthalle Bremen

104 Stilleben mit Trauben. ca. 1885
Bes.: A. Rothermundt sen., Dresden

105 Stilleben mit Blumen. ca. 1885
Bes.: M. Meirowsky, Cöln

106 Stilleben mit Käse. ca. 1885
Bes.: O. Schmitz, Dresden

107 Fasanenstilleben. ca. 1885 *
Privatbesitz, München

MAX SLEVOGT

geboren 8. Oktober 1868 zu Landshut in Bayern. 1885 – 1889 Schüler der Münchener Akademie. Lebte bis 1900 in München, seitdem in Berlin.

---

108 Schwarze Panther. 1901
Bes.: A. Rothermund sen., Dresden

109 Fressende Löwin. 1901
Bes.: Ed. Fuchs, Zehlendorf

110 Ananas-Stilleben. ca. 1906
Bes.: A. Rothermundt sen., Dresden

111 Erdbeeren-Stilleben. ca. 1906
Bes.: Konsul Carl Theodor Melchers, Bremen

112 Don Quixote. 1907
Bes.: Ed. Fuchs, Zehlendorf

113 Tausend und eine Nacht. 1907
Bes.: Ed. Fuchs, Zehlendorf

114 Hartschierwache. 1909
Bes.: Carl Steinbarth, Grosslichterfelde

115 Landschaft bei Godramstein in der Pfalz
Bes.: O. Schmitz, Dresden

116 Badehaus an der Havel. 1911
Bes.: Dr. Johs. Guthmann, Berlin

117 Vogelbälge. 1913
Bes.: Dr. Johs. Guthmann, Berlin

118 Lybische Wüste. 1914
Gemäldegalerie Dresden

119 Sudanesen im Kahn. 1914
Gemäldegalerie Dresden

120 Bildnis des Musikers Conrad Ansorge. 1915
Kunsthalle Bremen

CARL SPITZWEG

geboren 5. Februar 1808 in München, gestorben 13. September 1885 daselbst. Anfänglich Apotheker, seit 1833 Maler, autodidaktisch gebildet. Lebte in München, wo er auch als Illustrator der „Fliegenden Blätter" sehr geschätzt war. 1850 in Venedig, 1851 mit seinem Freunde Ed. Schleich in Paris, London, Belgien.

---

121 Verdächtiger Rauch. ca. 1848—1850
Bes.: P. Rauers, Hamburg

122 Picknick. ca. 1858—1860
Bes.: P. Rauers, Hamburg

123 Sommerernte. Um 1860
Bes.: Carl Sachs, Breslau

124 In der Kirche. Um 1860—1870 *
Privatbesitz

125 Serenade. 1865
Bes.: P. Rauers, Hamburg

TONI STADLER

geboren 9. Juli 1850 zu Göllersdorf. Anfänglich Mediziner. 1873 wandte er sich der Malerei zu. Schüler der Akademien in Berlin und München unter Gustav Schönleber und Paul Meyerheim. Lebt in München.

---

126 Hügellandschaft. 1904
Bes.: Paul Rauers, Hamburg

127 Spätabend. 1910/15 *
Bes.: Der Künstler

128 Fischwasser an der Dorfen. 1917 *
Bes.: Der Künstler

FRANZ VON STUCK

geboren 23. Februar 1863 zu Tettenweis in Niederbayern. Schüler der Münchener Akademie. Anfänglich als Illustrator, namentlich für die Fliegenden Blätter, tätig. Maler, Bildhauer und Baumeister. Lebt in München.

---

129 Bacchanal. 1905
Kunsthalle Bremen

HANS THOMA

geboren 2. Oktober 1839 in Bernau im Schwarzwald. Schüler der Karlsruher Kunstschule unter Schirmer. 1867—1868 in Düsseldorf, dann in Paris, von dort nach Karlsruhe. 1870—1873 in München. 1874 in Italien. 1877—1899 in Frankfurt a. M., seitdem an der Akademie und als Galeriedirektor in Karlsruhe.

---

130 Schwarzwald-Landschaft. 1867
Bes.: Carl Sachs, Breslau

131 Der Rhein bei Säckingen. 1870
Bes.: P. Rauers, Hamburg

132 Bildnis der Schwester Agathe. 1871
Privatbesitz

133 Bächlein bei Bernau. 1872
Bes.: Hugo Nathan, Frankfurt a. M.

134 Obstgarten. 1872
Bes.: Hugo Nathan, Frankfurt a. M.

135 Dorflandschaft mit Wanderern. 1873
Privatbesitz

136 Der Rheinfall bei Schaffhausen. 1876
Kunsthalle Bremen

137 Schwarzwaldtal. 1880
Bes.: M. Flersheim, Frankfurt a. M.

138 Die Wasserfälle bei Tivoli. 1880
Bes.: Leop. Biermann, Bremen

139 Siena. 1880
Bes.: Frau Meta Schütte, Bremen

140 Der Rhein bei Laufenburg. 1883
Bes.: Städtische Galerie, Frankfurt a. M.

WILHELM TRÜBNER

geboren 3. Februar 1851 in Heidelberg. Schüler der Akademien zu Karlsruhe und München, weitergebildet bei Canon in Stuttgart und in München. Bereiste Italien, England und die Niederlande. Anfänglich in München, dann in Frankfurt a. M., endlich in Karlsruhe, wo er als Professor an der Akademie tätig ist.

---

141 Mädchen mit japanischem Fächer. 1873
Kunsthalle Bremen

142 Entenstilleben. 1873
Bes.: Dr. Pagenstecher, Wiesbaden

143 Wildstilleben. 1873
Kunsthalle Mannheim

144 Frauenchiemsee. 1874
Galerie Düsseldorf

145 Buche mit Liebespaar. 1876
Bes.: Geh.-Rat Dr. Pagenstecher, Wiesbaden

146 Bürgermeisterstube in Wessling. 1876
Bes.: Geh.-Rat Dr. Pagenstecher, Wiesbaden

147 Roothaarige Dame. 1876
Bes.: A. Rothermundt sen., Dresden

148 Knabe mit Dogge. 1878
Kunsthalle Düsseldorf

149 Titanenschlacht. Ca. 1878
Bes.: A. Rothermundt sen., Dresden

150 Kentaurin und Satyr. 1878
Bes.: Leopold Biermann, Bremen

151 Eingang zum Kloster Seeon. 1891
Bes.: Frau Meta Schütte, Bremen

152 Kloster Seeon m. d. Telegraphenstange. 1892
Bes.: Geh.-Rat Dr. Pagenstecher, Wiesbaden

153 Ermatingen am Bodensee. 1894
Bes.: Kommerzienrat O. Hoesch, Dresden

154 Schloss Hemsbach. Ca. 1905
Bes.: Frau Carl Schütte, Bremen

155 Ansicht von Stift Neuburg. 1913
Kunsthalle Mannheim

156 Rosengarten im Stift Neuburg. 1913
Kunsthalle Mannheim

FRITZ VON UHDE

geboren 22. Mai 1848 in Wolkenburg in Sachsen, gestorben 25. Februar 1911 in München. Anfänglich Kavallerieoffizier. Seit 1879 Maler, studierte in München und in Paris unter dem Einfluss Munkacsys, Lebte seit 1880 in München.

---

157 Die Tochter des Künstlers
Bes.: Carl Sachs, Breslau

ABBILDUNGEN

DRUCK DER REPRODUKTIONEN, H. SCHATZMANN, HORGEN - ZÜRICH





ADOLF MENZEL DIE STÖRUNG



ADOLF MENZEL GARTEN DES JUSTIZMINISTERIUMS



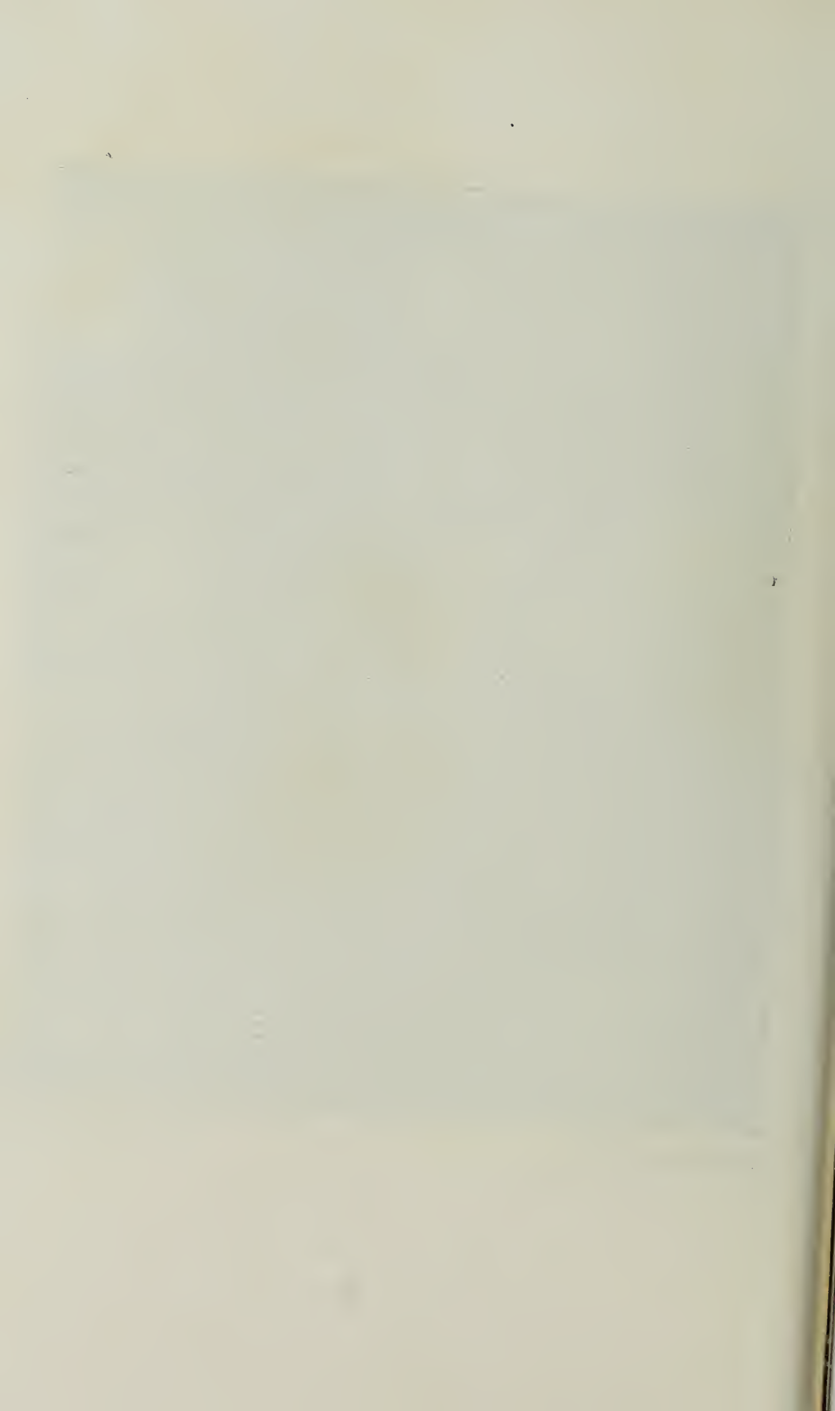


ADOLF MENZEL — LANDSCHAFT AM KREUZBERG





ADOLF MENZEL IM OPERNHAUS





ANSELM FEUERBACH NANA IM WEISSEN MANTEL





ANSELM FEUERBACH — DER MANDOLINENSPIELER





HANS THOMA — OBSTGARTEN





HANS THOMA — RHEINFALL BEI SCHAFFHAUSEN





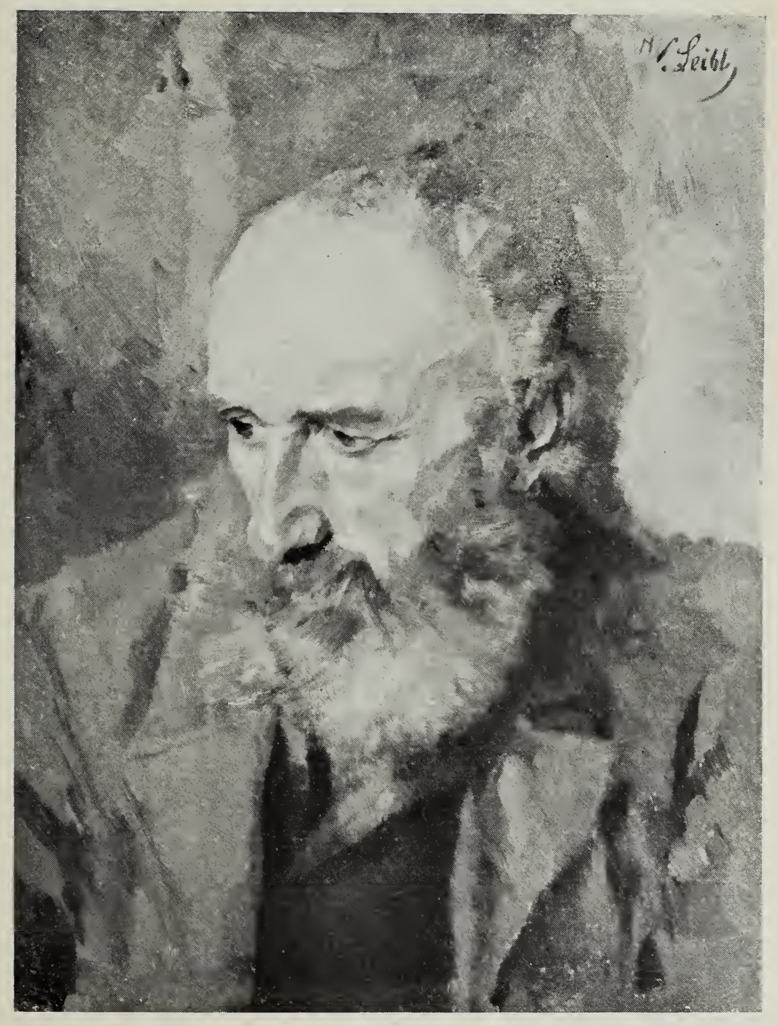
CARL SPITZWEG SERENADE





ALBERT VON KELLER FRAU VON LE SUIRE





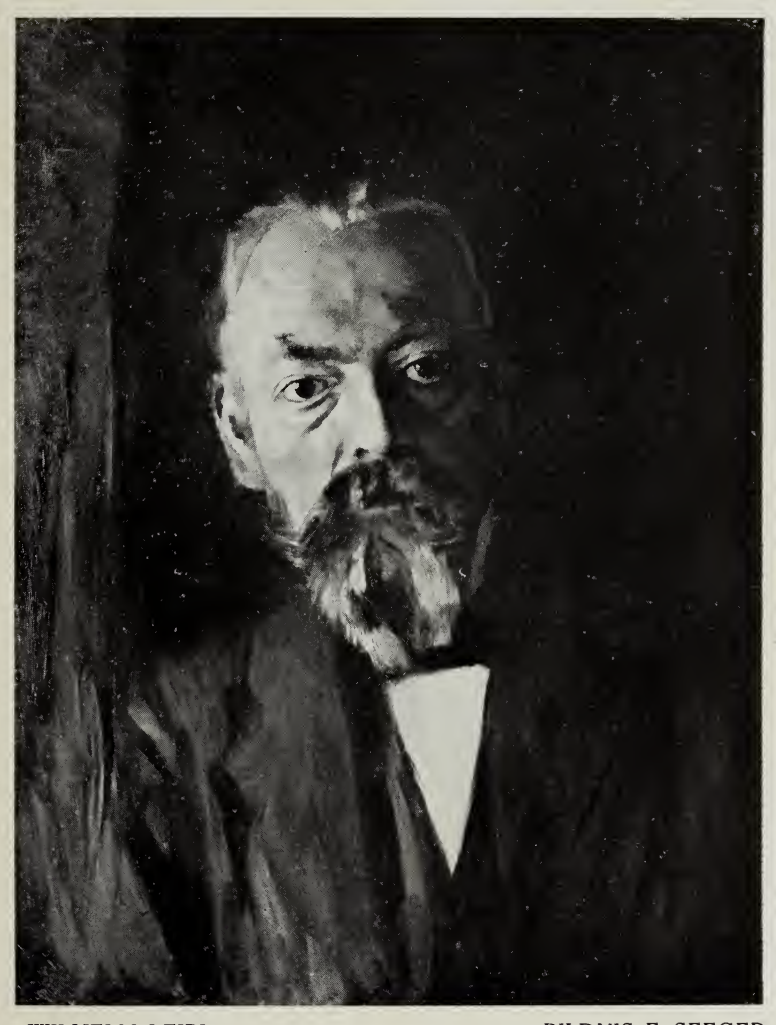
WILHELM LEIBL DER KRONENWIRT



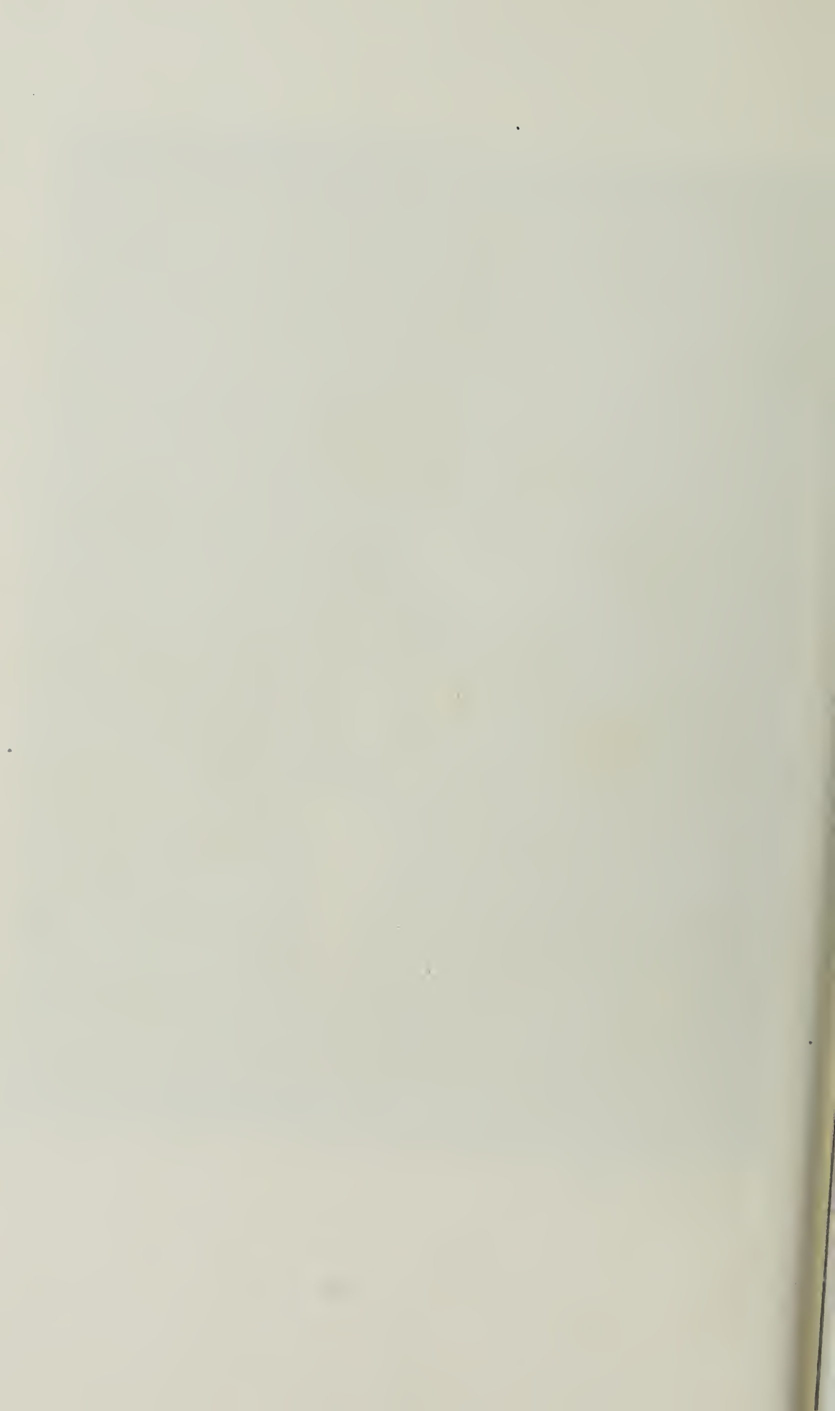


WILHELM LEIBL BILDNIS FRAU ROSSNER-HEINE





WILHELM LEIBL BILDNIS E. SEEGER





WILHELM TRÜBNER ROTHAARIGE DAME





WILHELM TRÜBNER KNABE MIT DOGGE





WILHELM TRÜBNER KENTAURIN UND SATYR





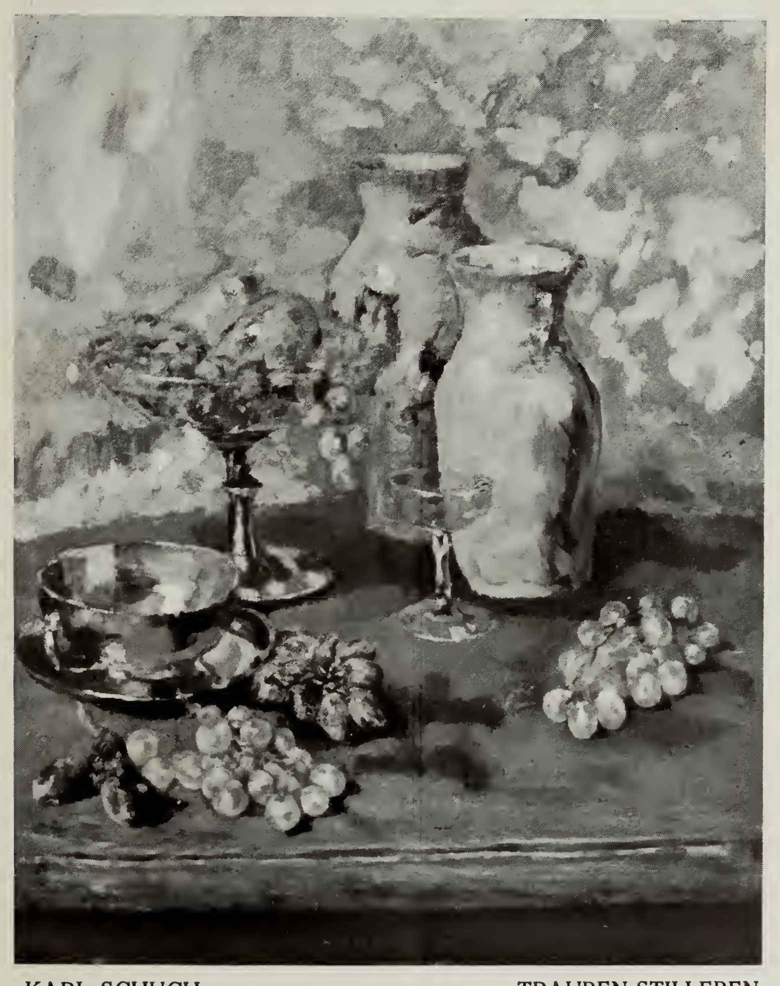
WILHELM TRÜBNER — KLOSTER SEEON MIT TELEGRAPHENSTANGE





KARL SCHUCH — DER WESSLINGER SEE





KARL SCHUCH TRAUBEN-STILLEBEN





MAX LIEBERMANN

FLACHSSPINNERINNEN
(STUDIE)





MAX LIEBERMANN BILDNIS GEORG BRANDES





MAX LIEBERMANN POLOSPIEL



MAX LIEBERMANN DÜNENABHANG



MAX SLEVOGT LANDSCHAFT BEI GODRAMSTEIN



MAX SLEVOGT LYBISCHE WÜSTE





MAX SLEVOGT BILDNIS DES MUSIKERS CONRAD ANSORGE





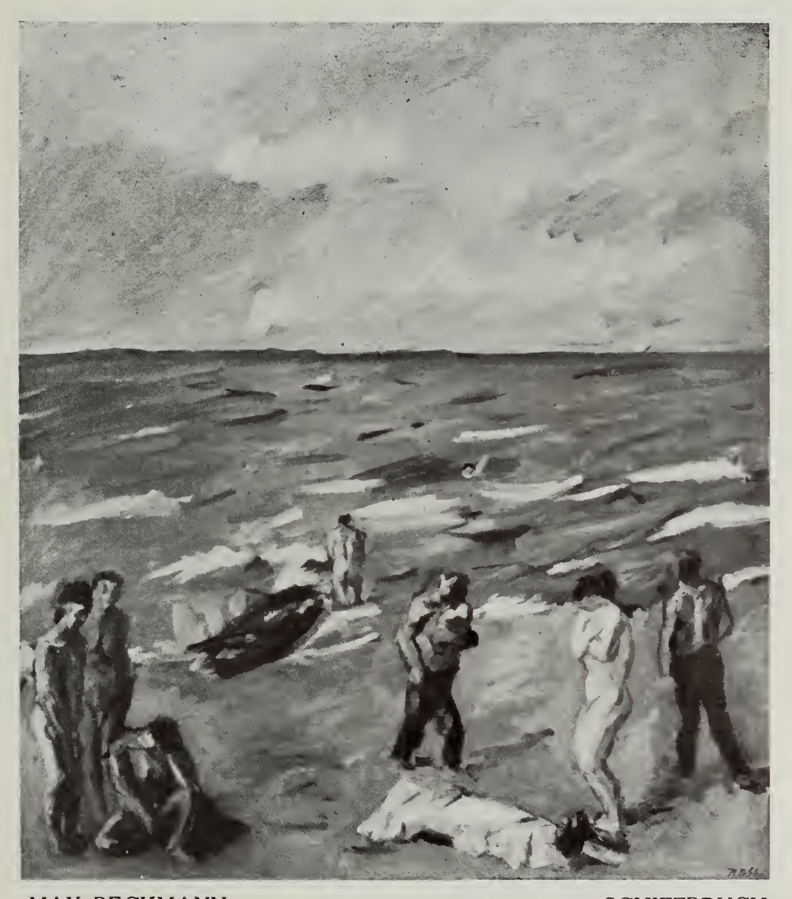
LOVIS CORINTH — AN DER RIVIERA





LOVIS CORINTH — WILDSTILLEBEN





MAX BECKMANN SCHIFFBRUCH



WALDEMAR RÖSLER

LANDSCHAFT MIT KARREN





FRANZ MARC REHE IM SCHNEE





ERICH HECKEL KANALANSICHT



AUGUST MACKE ZOOLOGISCHER GARTEN





MAX PECHSTEIN STILLEBEN



EMIL NOLDE　　MÄNNCHEN UND WEIBCHEN





HEINRICH NAUEN DER BARMHERZIGE SAMARITER









KUNST
GEGENSTÄNDE
ECHTE BRONCEN
BERTHA
BURKHARDT
PROMENADENGASSE 6
ZÜRICH 1


Photographie
Wenger & Co.
Zürich
Rennweg 43

